Revue affiliée à l'Union de la Presse Périodique Belge, Union Professionnelle.

14e Année. — N° 57. Abonnement : Voir les conditions à la page 1254. Avril-Mai-Juin 1

L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue trimestrielle d'art religieux appliqué
(Grand Prix à l'Exposition Universelle Bruxelles 1935)

Editée par l'Apostolat Liturgique de l'Abbaye de Saint-André-lez-Bruges (Belgique).
Directeur : **Dom Gaspar Lefebvre**, O. S. B. — Rédacteur en chef : **Norbert Noé.**



Fig. 1. — Calvaire de Grenoble. Détail de la tête du Christ par Henri Charlier.



Fig. 2. — Courtines : « Laudate Dominum » ...Omnes Angeli ejus... sol et luna.
Brodé par Annette (ouvroir de Mesnil Saint-Loup) d'après dessin de Henri Charlier.

I. - L'ART ET L'INTELLIGENCE

par Henri Charlier



N parle souvent des artistes comme de gens très sensibles ou hypersensibles et qui tiendraient leurs dons de cette sensibilité extraordinaire. Mais il y a des comptables, des notaires, des chefs de rayon qui sont hypersensibles sans être artistes pour cela. Cette manière d'être est plus fréquente chez les gens des villes et chez les gens cultivés, mais nous connaissons aussi des paysans qui l'auraient pour un rien si leurs vaches et cet éternel compassage des champs derrière la pioche ou la charrue leur en laissait le loisir.

Je ne pense donc pas qu'il y ait une sensibilité spéciale aux artistes, mais plutôt des mémoires particulières qui leur facilitent l'emploi de tel ou tel moyen d'expression. Cela n'explique rien, car nous connaissons tous des gens qui ont une mémoire musicale extraordinaire sans être musiciens; il y eut des peintres capables de faire des portraits de mémoire et ce ne furent pas de grands peintres. Enfin, les calculateurs célèbres ne sont pas pour cela mathématiciens. Ces mémoires sont des conditions. L'imagination n'est pas en cause non plus, car les auteurs de romans feuilletons, les illustrateurs de journaux ont une imagination abondante sans qu'il y ait d'art. Et nous voyons nombre de femmes très sensibles et très imaginatives et à qui les mots ne manquent point, n'être pas tant artistes. L'imagination utile n'est d'ailleurs pas tant ce qu'on a coutume d'appeler ainsi, celle des « sujets » que celle du langage même : ce n'est pas celle qui « invente » des problèmes d'arithmétique pour le brevet supérieur, mais celle qui voit tous les rapports possibles entre les groupes d'équations. Mais cette connaissance naturelle des rapports entre les quantités ou les sons, ou les formes et les couleurs n'est aussi qu'une condition. Ce serait donc tout simplement dans l'intelligence que les dons divers qui font par exemple un peintre, et dont aucun n'est suffisant à lui seul, trouveraient leur fédérateur. Au fond pour qui réfléchit à l'unité de la personnalité humaine, il ne saurait en être autrement. Pourtant bien des gens s'imaginent que les artistes ne savent pas même ce qu'ils font, et quelqu'un, parlant d'un artiste connu, disait : « Oh! un tel est trop intelligent pour être vraiment artiste ». Ce quelqu'un, il est vrai, n'étant pas du tout artiste, eut bien voulu passer pour intelligent. Enfin, c'est un préjugé très répandu qui repose sur une confusion entre la pensée et la parole qui n'est qu'un de ses moyens d'expression. Beaucoup d'artistes ne savent pas s'expliquer à l'aide de mots et disent dans leur art des choses très profondes, et savent très bien ce qu'ils font.

Cette erreur s'est produite notamment à propos de vitraux à placer dans des monuments anciens. « Il est clair, disait-on, que la sensibilité trouvera en tout celà des limites ignorées des peintres de tableaux. » (Ce n'est pas si clair que cela, car la lumière exalte la couleur des vitraux qu'elle traverse, et la sensibilité doit y trouver son compte.) « Mais à l'intérieur de ces limites, c'est encore et toujours à elle de commander, de trancher les débats. Oui, même pour cet accord difficile d'un vitrail nouveau avec un monument ancien. Comment décidera-t-on sans elle que tel vitrail s'accorde ou ne s'accorde pas avec tel édifice? Cet accord est, en effet, un accord sensible et non un accord intelligible; c'est-à-dire qu'il sera perçu par les sens et non par l'intelligence; c'est-à-dire, enfin, que ce seront les êtres les plus sensibles et non les plus savants qui auront le plus de chances d'en bien juger. » Cette opposition entre les êtres les plus sensibles et les plus savants, comme c'est trouvé! Toute connaissance vient par les sens : les plus savants ont forcément le sens très fin. Les artistes dont la technique est le plus sûre, qui vont droit au but, à ce qu'ils voulaient dire avec cette maîtrise qui semble n'avoir coûté aucun effort, sont toujours en même temps les plus sensibles. Le grand savant a observé des faits qui ont échappé aux sens de presque tous. Lorsqu'on parle des plus savants, voudrait-on dire ceux qui ont collectionné des formules? Ce ne sont pas des savants mais des professeurs tout au plus. Les vrais savants en science comme en art démolissent généralement les formules par fidélité au réel. Et Saint Thomas dit sur le sujet qui nous occupe : « La bonne disposition du corps est suivie de la noblesse d'âme... d'où il suit que ceux qui ont le tact délicat sont d'âme plus noble et d'esprit plus perspicace » (**De anima** XIX).

Et j'écrivis à ce critique que l' « accord d'un vitrail nouveau avec un monument ancien (une église en fait) fait appel à un jugement où l'intelligence sur les données de la sensibilité exerce l'action principale. Il s'agit de savoir si l'œuvre qu'on médite est en accord avec un édifice qui est la maison de Dieu. Les moyens matériels dont nous disposons, verre, couleur ne sont là que pour donner une image de notre amour de chrétien qui veut louer Dieu. Et ce ne serait qu'un accord sensible comme celui d'un ruban sur un

chapeau? Il y a dans l'exemple qui nous occupe un nombre considérable de jugements qui forment deux groupes, l'un dans lequel on compare sa pensée à l'idée qu'on se fait de telle église (car chaque église a sa qualité de prière et de louange), afin de dire ce qui convient en ce lieu vénérable. L'autre où sont envisagés les moyens pratiques d'y parvenir. C'est toute l'intelligence, c'est toute la raison, sur des données sensibles bien entendu, ce sont les facultés les plus élevées de l'homme qui interviennent pour résoudre le problème.

Il est mauvais de représenter l'art comme une sorte d'instinct livré uniquement à la sensibilité, et d'opposer la science à la sensibilité, puisque c'est une erreur, mais surtout en un temps de décadence où tous les artistes manquent de savoir, et où l'idée qu'on se fait de la pensée et de l'art est si fort rabaissée.

***

On nous répondit : « A vrai dire j'ai toujours pris ce mot de sensibilité dans le sens où l'entendent généralement les artistes (qui est un sens très large) et surtout dans le sens où le prennent formellement les philosophes scolastiques. Et dans ce sens-là, « sensibilité » comprend précisément tous les éléments de mémoire, d'expérience, de science acquise que vous dites, tout ce que les anciens appelaient « cogitativa » et « ratio particularis », c'est-à-dire tout ce qui est nécessaire à l'intuition et au jugement des « singuliers » qui sont du domaine propre de l'art, chrétien ou non, et que l'intelligence « comme telle », n'atteint pas, ne connaît pas immédiatement ».

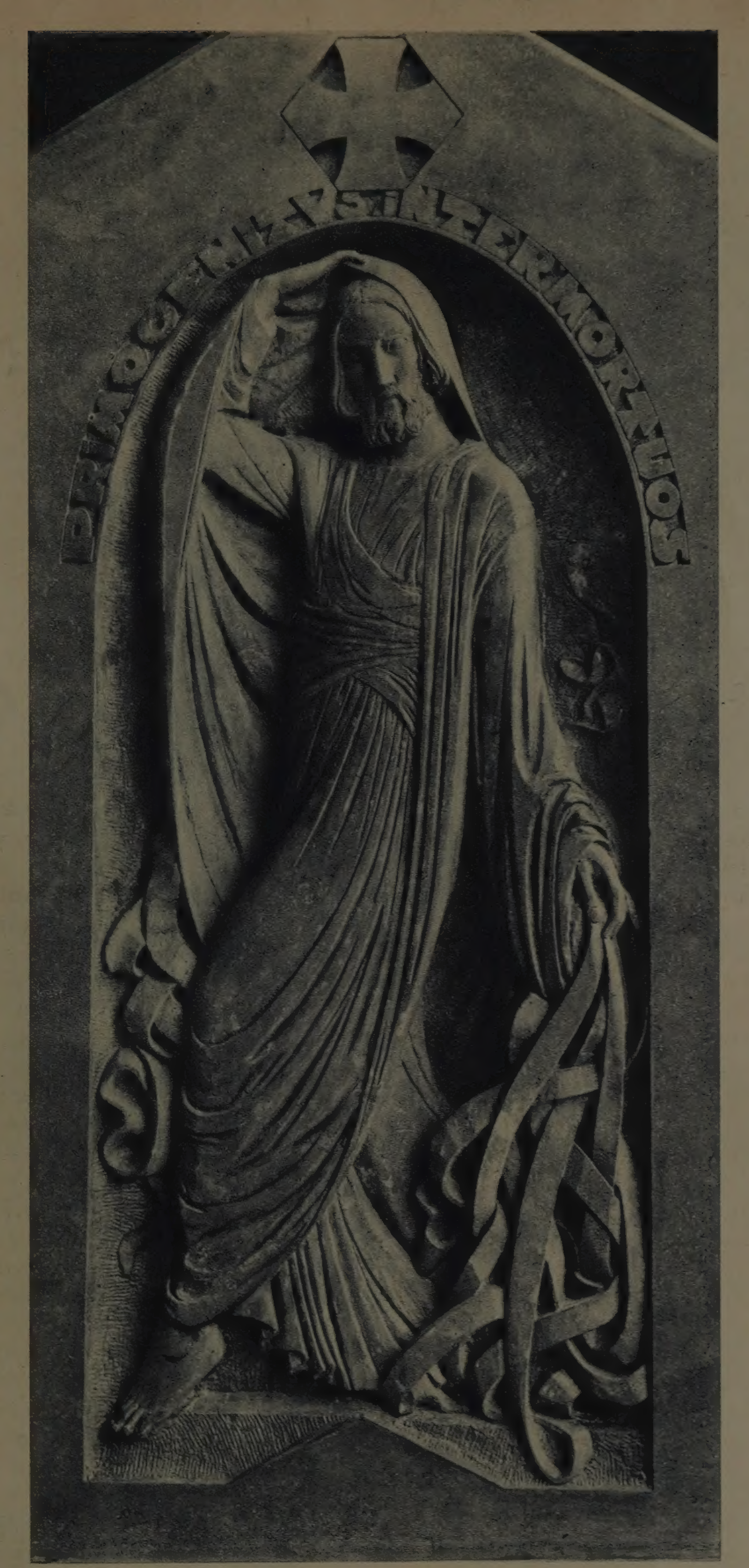


Fig. 3. — Le Christ ressuscitant (cimetière de Troyes), par Henri Charlier.

A quoi je répondrai d'abord que S. Thomas, qui heureusement n'était pas thomiste mais philosophe, et qui se gardait de détruire l'unité de l'être par ses distinctions, a dit que « à proprement parler, ni l'homme, ni le sens, ni l'intelligence ne connaissent, mais l'homme par l'un et par l'autre» (**De veritate**, art. 6). C'est-à-dire que c'est l'homme tout entier et non l'intellect qui est intelligent. Mais reportons-nous à l'exemple choisi: la convenance d'un vitrail dans une certaine église. Il comporte la pensée de Dieu: que le lecteur juge si cette pensée intéresse l'intelligence comme telle. Dieu lui-même a d'ailleurs donné le modèle de l'art : ce sont ses paraboles. Il a sanctifié l'art et l'usage qu'Il en faisait montre que le domaine propre de l'art n'est point le singulier. Car toute œuvre d'art est une parabole.

L'erreur commise ici à notre avis est qu'on attribue à la pensée de l'artiste ce qui est le fait de son langage. Ce langage est fait de formes et de couleurs singulières, mais ce n'est qu'un langage, et comme tout langage il est débordé par la pensée. Car il y a une pensée implicite et consciente non exprimée qui est la vraie. Quand on cherche le mot juste, à quoi compare-t-on l'expression choisie provisoirement, sinon à la pensée implicite? On la rejette, ou bien on s'en contente à regret, ou bien elle est très bonne; il arrive même qu'on ne trouve pas dans sa langue maternelle le mot exact, et qu'on l'emprunte à une autre. Assurément notre pensée a gagné à prendre un corps, elle n'est même pas complète sans cela puisque la nature humaine comporte un corps.

Seulement, la pensée n'est pas forcée de prendre un corps fait de sons comme les mots, elle peut prendre un corps fait de formes et ce sont les arts plastiques. Sans doute le sculpteur ne dit pas la même chose que le philosophe ou le poète. Ou s'il dit la même chose, le système logique des deux langages est trop différent pour que cela se voie. Seul un homme qui posséderait avec la même puissance l'usage des deux langues le pourrait reconnaître. La logique du philosophe est discursive, celle des plasticiens ne l'est pas. Elle est celle d'un tableau synoptique qui serait conçu d'un seul coup, et dont l'on pourrait commencer l'examen par n'importe quel point sans que l'enchaînement logique soit jamais incertain. Le développement est donc bien différent. Enfin, le champ d'expérience du philosophe et du poète, c'est la psychologie. Celui du plasticien c'est le graphique naturel que donnent les mouvements du corps non seulement dès mouvements de l'âme au moment où ils ne sont pas encore explicites (tout en étant conscients), mais encore du composé humain en tant que tel. C'est-à-dire que tout mouvement du corps pose le problème de la matière et de l'esprit, que le développement osseux d'un visage est la trace de l'esprit davantage et plus directement que toute expression psychologique. Le plasticien se meut en pleine



Fig. 4. — Crosse épiscopale en bois, argent et ivoire,
par Henri Charlier, A. Rivir, Fr. Robert.

métaphysique. Il s'en suit que la manière d'envisager le dessin est une solution du problème de l'âme et du corps. Nous savons que les philosophes n'iront pas la chercher là; les exemples que nous choisissons pour nous expliquer sont trop différents des leurs. Mais il n'y a certainement pas plus de profondeur en soi dans la philosophie que dans la statuaire : tant vaut l'homme, tant vaut l'œuvre.

* * *

Croit-on que le philosophe échappe à la singularité du langage, aux délicatesses du rythme, aux surprises de la discursion, aux nuances singulières enfin qu'impose le voisinage des mots entre eux? Le mot Dieu lui-même n'est jamais pris tout à fait dans le même sens ici et là. Tantôt Il est le Premier Moteur, tantôt le Souverain Bien, tantôt le Dieu de la Révélation; et là même, Il est ou bien le Dieu Trine et Un, ou bien le Rédempteur. Et qui nous avertit de ces « singularités »? Le contexte tout simplement, c'est-à-dire le rapport choisi des mots entre eux, exactement comme le choix des couleurs qui l'entourent nous avertit que la couleur principale d'un tableau est telle ou telle, et lui donne sa signification.

Mais allons plus avant. J'abandonne les avantages que me donne l'exemple choisi d'un vitrail. Tout l'homme est de même engagé dans la moindre pensée d'art. J'imagine qu'un artiste ait voulu peindre une chaussette sur un petit tapis rouge. Tous les hommes connaissent ce spectacle attendrissant du monsieur chez le cordonnier. Il attend l'essayage. Il a mis pour l'honneur de l'artisan qui le sert une chaussette très propre.

Arrêtons-nous! J'ai peur que cette petite histoire très singulière ne soulève de graves questions de métaphysique. Pour l'honneur de l'artisan? Qu'est-ce à dire? A la manière dont je l'ai écrit, j'ai bien l'air de dire que ce

Fig. 5. — Sainte Jeanne d'Arc prisonnière. (Eglise de Compiègne où Ste Jeanne d'Arc passa sa première nuit de captivité),
par Henri Charlier.

Fig. 6. — **Notre-Dame des Trévoix (Troyes),**
par Henri Charlier.



Fig. 7. — **Notre-Dame des Trévoix (Troyes),**
par Henri Charlier.

DOIT être la raison, car chacun sait que la raison en peut être l'amour-propre. D'ailleurs, que signifie « honneur » mis en cette place? Il est clair que ce n'est pas l'honneur d'être bon époux, bon père et bon garde national. Le cordonnier peut n'être à notre escient ni bon homme ni bon citoyen, et pourtant il lui reste cet « honneur » en question qui est celui d'avoir été créé libre et racheté. (**Honorare omnes homines. Petr.**) Tel est sans doute le fond de la question, et elle en soulève d'autres. Nous ne sommes donc pas dans le singulier bien que ce soit là une histoire de rien.

Mais revenons à notre peintre. Pourquoi a-t-il choisi ce sujet? Il a été frappé du rapport de ces deux couleurs, il a vu que ces deux formes, le pied et le tapis étaient en quelque sorte complémentaires. Elles lui ont semblé faire un tout parfait qui méritait l'étude. C'est-à-dire qu'il écrit un petit ouvrage appelé : « du monde comme forme et comme couleur » ou « de l'unité dans le rouge et le jaune » ou « le Même et l'Autre ». Et il s'agit bien là du même et de l'autre conçus comme tels, car le sujet est indifférent en lui-même sinon comme un exemple heureux pour traiter du même et de l'autre. La beauté vient de la réussite et non de la chaussette. Elle est l'éclat du même et de l'autre réunis dans une synthèse supérieure, l'éclat du vrai.

Le peintre continue et dit : où cela va-t-il m'entraîner? Comment vais-je être obligé de faire mon jaune et mon rouge pour qu'ils soient uns? Quelles modifications vont-ils subir au contact? Quel rapport? Où est le principe de leur unité? Et si c'est un artiste déjà expérimenté, il se dit : « je suppose que c'est ceci ou cela, je vais ébaucher ainsi ». Il pense donc un rapport abstrait qui résume tout son ouvrage à faire. Il a pensé l'un et le divers et il veut en résolvant un cas particulier qu'il a abstrait du monde, non pas comme du singulier, mais comme représentant le monde, montrer que le monde est un sous sa diversité. Il a cherché les

lois de cette merveille; il était bien forcé; jamais il n'a pensé reproduire la nature. Il sait qu'il est dans l'abstraction. La chaussette lui est même en quelque sorte indifférente; c'est une chance de l'avoir rencontrée, mais, enfin, c'eût été le même problème si elle eût été rouge et le tapis jaune. Il sait que le même problème eût pu lui apparaître sous la figure d'un saucisson entouré de persil. Que d'universel sous ces singuliers! Et dans son désir de résoudre la question il a délibérément, dès le début, abstrait une des dimensions de l'espace, il peint sur une surface plane; c'est une condition nécessaire pour analyser la couleur. Comme le chimiste qui analyse un corps le détruit, le peintre est obligé de détruire cette réalité à trois dimensions pour pouvoir traduire sa pensée en couleurs. De même le philosophe est obligé de découper en avant et après ce qui est ensemble et en même temps dans l'être. Et pour tous la pensée dépasse les moyens de l'exprimer; cette pensée adhère au réel et ne le quitte point et s'enrichit à chaque instant. Quand l'un s'arrête d'écrire et l'autre de peindre, quand le premier renverse ses éprouvettes, la pensée continue et envisage autre chose ou la suite, elle n'est déjà plus ce qu'elle était dans l'ouvrage précédent. D'ailleurs, notre peintre saute par-dessus une infinité de nuances; pendant tout le temps de son étude la lumière a sûrement changé, baissé ou augmenté, peut-être même changé de qualité. Il continue pourtant parce que le rapport abstrait fondamental demeure presque inchangé, parce qu'il établit une série de rapports analogues en partant d'un rapport fondamental; il établit une sorte d'échelle parallèle à la nature, dans un rapport exact avec celle-ci, étant admis son point de départ. Ce point de départ est simple comme un point de départ et très riche : il comporte un parti métaphysique concernant la valeur du sens et de l'abstraction, la place de l'esprit; et puis une pensée qui s'enrichit sans cesse, enfin une base à peu près fixe : la langue maternelle, les couleurs du marchand.

Or, en analysant le travail d'un peintre, je dépeins très exactement un savant qui fait une expérience. Celui-ci choisit un morceau de matière qu'il étudie en l'abstrayant de tout le mouvement général du monde. Le premier opuscule de Lavoisier a pour titre « Changement de l'eau en terre ». Toute la chimie s'en suit, la conservation du poids de la matière. Et que sont ces principes de conservation sinon un effort de l'esprit pour maintenir l'un dans le divers? La différence entre l'art et la science est que la science a mis plus d'un siècle de patientes recherches à retrouver tous les liens et les correspondances entre l'expérience de Lavoisier et le reste de la science. Ce n'est que de nos jours, par exemple, que la physique de l'atome rejoint sa chimie. Car, le moyen de la science est la mesure des quantités, ce qui demande un nombre immenses de mesures et grand'longueur de temps. Il est d'ailleurs probable que les rapports de forme dans les groupes qui constituent les mathématiques supérieures doivent avoir le même intérêt de pensée que l'art ou la philosophie. Il est probable que les problèmes philosophiques sont là aussi résolus comme ils peuvent l'être. C'est à un mathématicien de nous le dire. Henri Poincaré a manqué à cette tâche parce qu'il avait au préalable une philosophie de philosophe (et pas une bonne) et non de mathématicien.

L'artiste, lui, se place du premier coup, comme le philosophe, dans la métaphysique du problème où c'est la démar-

Fig. 8. — Cloître de l'Abbaye de Solesmes.
Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.

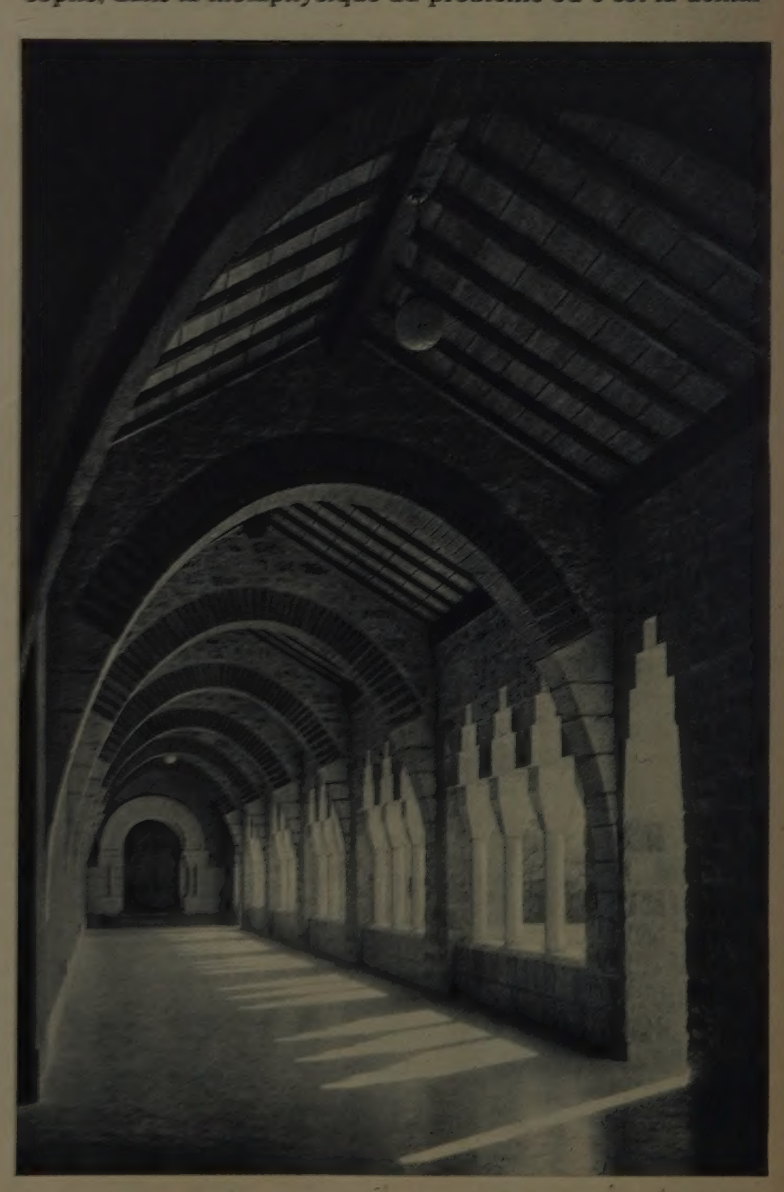


Fig. 9. — Cloître de l'Abbaye de Solesmes.
Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.



Fig. 10. — Cloître et Lavabo de l'Abbaye de Solesmes. Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.

che de l'esprit qui est la chose intéressante. Et l'artiste diffère du philosophe en ce que celui-ci étudie les fonctions générales de l'esprit en tant qu'elles sont immuables dans la nature humaine et dans leur plus grande généralité (et de même pour la morale, tandis que l'artiste qui part de la même étude et passe généralement vingt ans de sa vie à analyser le réel afin de comprendre et exprimer les lois générales de l'être et de la nature humaine (sans quoi il ne saurait être compris) est spécialement destiné par la forme de son esprit et le don de Dieu à rendre compte d'une autre merveille que la philosophie, étant donnée sa méthode, ne peut qu'indiquer à peine, et c'est la nouveauté de chaque esprit et sa liberté.

Or, c'est là, après la connaissance de Dieu, la chose la plus importante du monde et aussi visible que « l'ordre de l'univers », si visible que le développement de la Révélation même a été confiée à la liberté des saints et des grands docteurs. Et c'est pourquoi tous les grands docteurs de l'Eglise sont de grands et de très grands écrivains, c'est-à-dire de grands artistes. Il faut perdre l'illusion que la vérité puisse se communiquer sans l'éclat qui lui est connaturel et qu'on appelle le beau et sans que soit affirmé, tout au moins dans l'art d'écrire et d'exposer sa pensée, cette liberté et cette nouveauté des âmes à qui Dieu confie, par le moyen de sa grâce, la suite de son action en ce monde temporel. Et c'est pourquoi aussi les plus grands penseurs, S. Paul, S. Augustin, Pascal ont préféré une manière d'exposer les idées qui se modelât sur la pensée implicite, synthétique le plus qu'il est possible, discursive comme elle l'est quand elle se développe pour s'exposer. Ils ont préféré qualifier l'être que le découper en morceaux que jamais on ne peut recoller complètement. Les philosophes, qui s'imaginent pouvoir parler avec l'exactitude des mathématiciens pour qui 2 + 2 feront éternellement 4, sont dans une grande illusion, car les mots ne sont que des jalons de la pensée implicite, la phrase n'est que le canevas et le support matériel de quelque chose qui la dépassera toujours. Les mots changent de sens par leur simple rapprochement, et tous les philosophes changent insensiblement le contenu des mêmes mots à mesure qu'ils avancent en âge et en savoir, car leur pensée s'enrichit. Un grand philosophe qui, aujourd'hui, entreprendrait une étude du vocabulaire, y pourrait faire entrer toute la métaphysique; il rendrait un immense service à la pensée philosophique en appelant l'attention des philosophes sur leur moyen d'expression qu'ils acceptent, en général, sans l'examiner et sans se douter de son importance. La conception même du « savoir » en serait enrichie.

* * *

La philosophie consiste probablement à recomposer et à rendre la vie à ce que les professeurs de philosophie décomposent, et nous revoici au problème de la chaussette. Nous disions que le peintre allait écrire un petit ouvrage qui pourrait s'appeler « du monde comme forme et comme couleur » ou « de l'unité dans le rouge et le jaune » ou « du même et de l'autre ». Ce n'est pas le même ouvrage qui dira tout cela, ou plutôt l'artiste pourra dire l'un et l'autre ou il pourra ne dire que l'un ou l'autre. L'impressionnisme ne peut guère parler que du « même et de l'autre ». Il méprise ou ignore la forme; il considère ce « même » qui fait l'unité de son œuvre comme changeant sans cesse, ce qui est vrai d'une certaine manière, mais sans lien connaissable, une suite d'états rapides, rien ne subsistant de l'un à l'autre. Bien entendu cet art qui parait attaché uniquement à la sensation vit en pleine abstraction; il abstrait même l'essentiel et c'est la faiblesse de l'impressionisme. Car, les changements de la forme plastique sont autrement importants et significatifs que ceux de la couleur; ils sont la trace de ce que les aristotéliciens appeleraient l'action organisatrice de la forme sur la matière, ce que les savants appellent la force. Ils sont bien obligés de déclarer inconnaissable ce « même » qui fait l'unité de leurs œuvres. Mais il n'est pas douteux que ce sont des conceptions intellectuelles (conçues en termes picturaux, bien entendu) qui sont à la base du travail. Le peintre se moque de l'état électrique de la chaussette; il ne sait pas le mesurer. Mais le physicien qui voit sa chaussette dorée par le soleil couchant, même s'il trouve cela beau, il ne lui vient pas à l'idée de le peindre parce qu'il n'y voit que du singulier, parce qu'il n'a pas dans l'esprit ce qu'il faut pour le penser comme le « même et l'autre », ce qui est absolument indispensable pour le peindre.

On voit le côté défaillant de l'impressionnisme. Il y a

donc une autre manière d'envisager notre étude. Ce « même » qui change aussi comporte cependant des éléments stables. Nous admettons ici le point de départ des impressionnistes; c'est que la sensation ne donne que des couleurs et nous refaisons le raisonnement de Cézanne et des meilleurs esprits de son temps. La couleur ne dépend pas seulement de la source lumineuse, mais de la nature des surfaces que frappe celle-ci et de la forme des objets. Il faut bien envisager ceux-ci; le jaune, dans l'ombre d'un pot jaune, est un jaune très différent, mais c'est tout de même un jaune; si on envisage la forme, tout au moins comme support matériel et volumineux de la couleur, si on s'intéresse à la rondeur de ce pot, il devient indispensable d'envisager sa couleur non plus seulement comme un amas de toutes les nuances de l'arc-en-ciel (elles peuvent y être) mais comme les modulations d'un jaune. C'est-à-dire que notre « même » s'enrichit d'une pensée nouvelle : il n'y a pas que des suites d'états sans lien connaissable, il y a quelque chose qui dure, même dans la couleur... et je dure aussi en les peignant. Le monde est une harmonie durable et logique où ce qui demeure, comme la rondeur de ce pot par rapport au jaune, est ou la loi ou la cause et peut-être l'une et l'autre du changement. Je n'invente nullement ces préoccupations de nos grands artistes. Cézanne écrivait : « Permettez-moi de vous rappeler ce que je vous disais ici : traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un plan, d'un objet se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou si vous aimez mieux, du spectacle que le **Pater Omnipotens Æterne Deus** étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires, à cet horizon donnent la profondeur ». Comme on le voit Cézanne est le contraire d'un impression-



Fig. 12. — Chapelle du Petit Séminaire de Neuvy-sur-Barageon (Cher). — Le sanctuaire.
Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.



Fig. 11. — Chapelle du Monastère des Bénédictines Missionnaires, à Vanves (Seine). — Vue prise vers le fond de la chapelle.
Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.

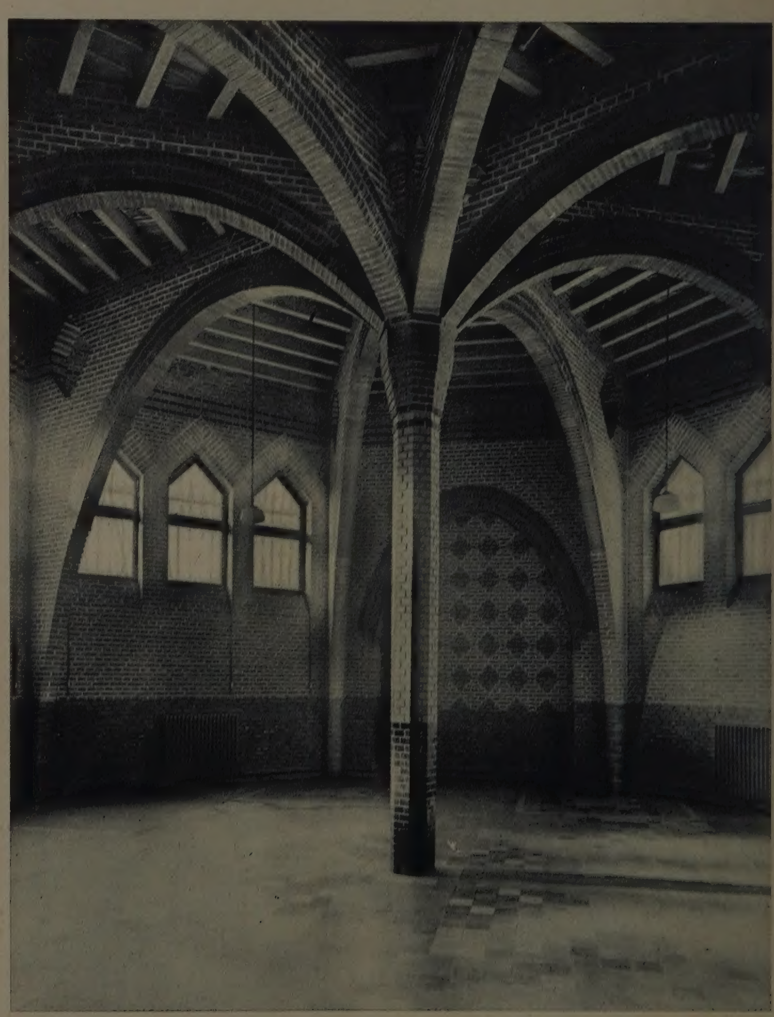


Fig. 13. — Monastère des Bénédictines Missionnaires, à Vanves (Seine). — Le chapitre.
Cette construction coûte moins cher que les quatre poutres en ciment armé auxquelles on avait songé tout d'abord pour le plafond de cette salle (qui comporte au-dessus un étage).
Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.

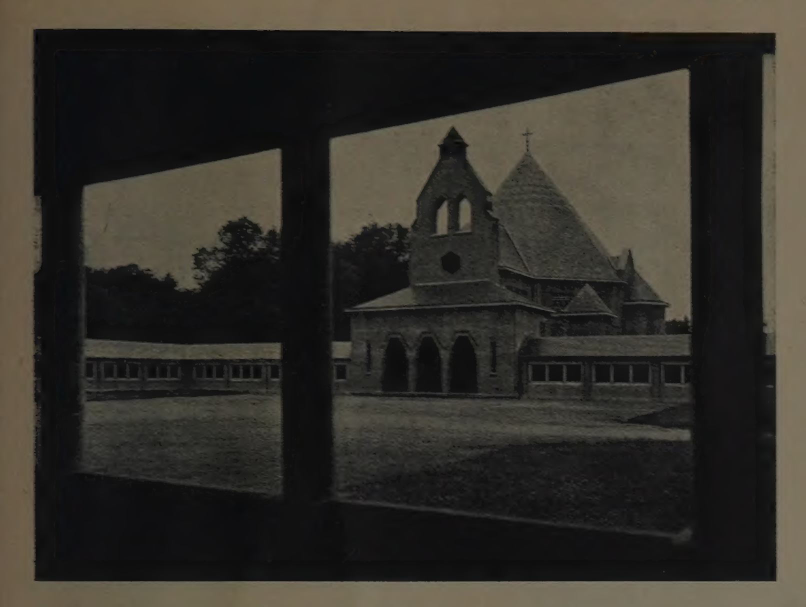


Fig. 14. — Chapelle du Petit Séminaire de Neuvy-sur-Barageon (Cher). Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.



Fig. 15. — Chapelle du Petit Séminaire de Neuvy-sur-Barageon (Cher). Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.

niste bien qu'il parte de leur point de vue lorsqu'il dit : « les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé ». Voici encore des citations suggestives : « Faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées ». Et son souci de traduire la durée : « La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, les apparences de tons, ses changements ». Sans doute, ce n'est pas un langage philosophique, mais il s'est admirablement exprimé en termes picturaux, et il savait très bien qu'il faisait besogne de pensée, car il disait : « Je serai toujours reconnaissant au public d'amateurs intelligents qui ont eu à travers mes hésitations, l'intuition de ce que j'ai voulu tenter pour rénover mon art. Dans ma pensée on ne se substitue pas au passé, on y ajoute un nouveau chaînon. Avec un tempérament de peintre et un idéal d'art, c'est-à-dire une conception de la nature... » Sa conception de la nature était, outre l'existence d'un « permanent », de débarrasser l'esprit du plus grand nombre d'abstractions inutiles : « ... Tant que, forcément, vous allez du noir au blanc, la première de ces abstractions étant comme un point d'appui autant pour l'œil que pour le cerveau, nous pataugeons, nous n'arrivons pas à avoir notre maîtrise, A NOUS POSSEDER » (souligné par Cézanne), c'est-à-dire à avoir l'intelligence satisfaite. Le noir pour un peintre c'est le « néant » des philosophes.

Notre étude est donc devenue « De l'unité et du permanent par les formes rouges et jaunes ».

Mais peut-on envisager le problème encore d'autre manière?

***

Cézanne, même lorsqu'il parle du changement, n'envisage guère le « mouvement ». Or, notre chaussette contient un pied, qui n'a pas seulement un volume, mais une **possibilité** de mouvement. Mieux que cela : sa forme même résulte d'un mouvement, le mouvement de croissance du pied. La couleur suffit-elle pour cela? Non. Un dessin corrigé sans relâche jusqu'à l'exactitude absolue, pourra-t-il traduire le mouvement? Pas davantage. CE MOUVEMENT NE PEUT ETRE TRADUIT QUE PAR UN MOUVEMENT REEL, c'est-à-dire par le mouvement du crayon, du pinceau, du ciseau dessinant, et non par l'exactitude matérielle des formes ou par la couleur. L'artiste a donc a suggérer une tension du mouvement dans un art immobile par un mouvement réel et personnel qui, lui, a duré et dont la spontanéité est la condition; car s'il y paraît une reprise, il y aura autant de mouvements que de reprises, c'est-à-dire qu'il n'y en aura pas. Voici deux textes de Rodin sur ce sujet : « Avez-vous remarqué les photographies instantanées d'hommes en marche? Ils n'ont jamais l'air d'avancer. En général, ils semblent se tenir immobiles sur une seule jambe ou sauter à cloche-pied... C'est qu'il n'y a pas là, comme dans l'art, déroulement progressif du geste... C'est l'artiste qui est véridique et la photographie qui est menteuse; car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu ».

Nous sommes arrivés ici au fait fondamental de la plastique. Le mouvement spontané d'un homme qui traduit par là ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans sa nature matérielle et spirituelle, employé pour rendre compte non plus seulement du même et de l'autre, de l'un et du divers, mais d'un tout qui change et dure. Je suis obligé de m'exprimer ainsi pour demeurer le plus près possible de la généralité des expressions plastiques; il va de soi que plus les sujets traités ont de valeur humaine par eux-mêmes, plus la pensée se précise et se diversifie. Mais c'est ainsi que les artistes peuvent s'attaquer au problème de la connaissance : c'est le problème de la valeur de l'abstraction qui est en jeu. N'étant point philosophe, je me garderai d'ajouter quelque chose de contestable aux observations que j'ai développées jusqu'ici, et qui ne peuvent être faites que par un artiste. Cependant, je dirai que les artistes sont généralement d'avis que leurs généralisations (faites, bien entendu, en termes de mouvement, de forme et de couleur, mais nous avons montré quel sens métaphysique elles ont pour les artistes) sont le réel même. Elles sont l'action du monde sur la pensée, et comme on ne peut séparer celle-ci du monde, si l'on fait bien attention, que par une impuissance à penser synthétiquement qui n'est que trop facilitée par le langage, les artistes considèrent la généralisation et l'abstraction comme le CONCRET DE L'ESPRIT. Ils n'ont pas un langage dont le sens est (soi-disant) fixé une fois pour toutes. La fixité du mot passe tout naturellement à l'abstraction elle-même, ce qu'il faudrait éviter le plus possible, car le mot est une sorte de pétrification de l'idée, l' « extrait sec » d'un vin précieux, tout à fait incapable de reconstituer le vin. Et voilà pourquoi l'abstraction passe pour quelque chose de tout à fait étranger au réel. Or, l'abstraction est le fruit du monde dans l'homme. « Ta grappe vient de ma vigne », dit le Seigneur dans l'**Imitation.** La grappe et le vin, car les rapports sont le fruit de l'esprit, et l'abstraction est quelque chose de si riche et si vivant que pour en expliquer une seule pauvre petite, il faut des pages de dictionnaire. Et comme chaque mot dont on se

sert pour expliquer est dans le même cas et aurait lui aussi besoin de sa page de dictionnaire, il s'en suit une situation désespérante pour ceux des philosophes qui voudraient faire de leur mode de connaître une sorte d'arithmétique. Or, sous les mêmes mots et les mêmes phrases, de deux philosophes, l'un peut penser des sottises et l'autre des réalités. Ce n'est pas de ma faute, je n'y peux rien, mais il est plus sage de le reconnaître.

La langue plastique, au contraire, on a pu en juger par les pages précédentes, ressemble plutôt à la langue des mathématiciens où un changement dans le rapport de position des lettres change complètement le sens de l'équation. Les rapports de position des formes et des couleurs, le lien du dessin qui rapproche ou éloigne les termes, créent des rapports dont le sens est fixé à chaque fois pour cette fois même. Il en est de même en musique. Les artistes n'ont donc nulle peine à admettre que la pensée n'est jamais entièrement fixée, puisque les expressions dont ils se servent n'ont pas de sens fixe, qu'elle s'enrichit sans cesse et que ce « concret de l'esprit » est indissolublement lié au monde, non comme son image, mais comme son existence même dans l'esprit, sans qu'il y ait place pour une position comme celle de Kant. Il y a un mystère sans doute, mais il n'y a pas de problème intellectuel. Le mystère est plus haut. C'est pourquoi à Gsell, l'interrogeant ainsi : « Pourtant, ce n'est point la nature telle quelle que vous évoquez dans vos œuvres », Rodin répondait : « Si fait, telle quelle » en fronçant le sourcil.

— Vous êtes obligé de la changer...

— En aucune façon! je me maudirais de le faire!

— Mais, enfin, le moulage ne donnerait pas du tout la même impression que votre travail.

— C'est juste, mais c'est que le moulage est moins vrai que ma sculpture. Le modèle ne saurait conserver une attitude vivante. Il y a mieux : le moulage ne reproduit que l'extérieur; moi, je reproduis, en outre l'esprit, qui, certes, fait bien aussi partie de la nature... Je vous accorde que l'artiste n'aperçoit pas la nature comme elle apparaît au vulgaire, puisque son émotion lui révèle les vérités intérieures sous les apparences... Il ne s'agit que de VOIR... Un homme médiocre regarde sans voir... L'artiste, au contraire, VOIT : c'est-à-dire que son œil enté sur son cœur lit profondément dans le sein de la nature. »



Fig. 16. — Chasuble verte représentant Ste Geneviève, patronne de Paris, par G. Mangin.

La manière de s'exprimer de Rodin a toujours été romantique par certains côtés, aussi bien en statuaire qu'avec les mots; c'est même ce qui lui a permis de réussir tandis que Gauguin n'est pas encore connu; mais c'est le petit côté de son art. Tout ce qu'il dit, c'est ce que nous venons de dire. Ce que Rodin appelle « voir », c'est très évidemment comprendre.

Mais tous les artistes ne peuvent résoudre ainsi le problème de l'abstraction. Il y en a qui tournent autour du pot sans jamais y goûter; ce sont ceux qui n'arrivent pas à envisager dans le dessin la tension du mouvement ni cette intime union dans la spontanéité du trait de ce qu'il y a de plus intime dans la personnalité avec le mouvement des formes qui nous sont extérieures. Dans les Beaux-Arts, la preuve est faite quand une œuvre est belle, de même que la réussite d'une expérience fait la preuve d'une loi physique. Nous pouvons dire que l'histoire des Beaux-Arts fait la preuve de ce que nous avançons; car, ce sont les époques où ce style du dessin existe qui sont au sommet de la pensée artistique. Ce sont l'art égyptien, l'art chinois, l'art grec, l'art du moyen âge; enfin, Rodin, Puvis, Gauguin sont les tenants de ce style. Rodin en disait : « Regardez, par exemple, les chefs-d'œuvre de la statuaire égyptienne, figures humaines ou animaux, et dites si l'accentuation des contours essentiels ne produit pas l'effet troublant d'un hymne sacré. Tout artiste qui a le don de généraliser les formes, c'est-à-dire d'en accuser la logique sans les vider de leur réalité vivante, provoque la même émotion religieuse; car, il vous communique le frisson qu'il a éprouvé lui-même devant les vérités immortelles ».

Il est donc nécessaire d'aborder certains problèmes plastiques pour que l'art soit « capable » d'un certain caractère métaphysique, car c'est par la réapparition constante de certaines « fonctions » plastiques que se manifestent les idées générales. Un art religieux ne saurait se passer d'une base naturelle tout à fait solide. Un artiste qui peindrait des sujets chrétiens, même avec beaucoup de « sentiment », sans aborder ces problèmes, à la fois métaphysiques et plastiques, resterait forcément en dehors et de l'art véritable et de l'art religieux; il aurait perdu ce contact essentiel avec la réalité qui permet de mettre en évidence l'harmonie de la nature et de la surnature.

C'est pourquoi tous les efforts de Rembrandt, par exemple, bien qu'il soit un grand artiste, bien qu'il eût une âme sensible et bonne et apte à la contemplation, devaient échouer à établir un art vraiment religieux et susceptible d'une suite. Il n'a jamais su résoudre, sauf en quelques croquis, la question du dessin telle que nous l'avons posée. Il cherchait un système d'unité par la lumière; c'est celui que les impressionnistes ont définitivement détruit. Mais la nature donne des couleurs et non des valeurs allant du noir au blanc. L'abstraction vraie et vivante, celle qui est fondée en nature, c'est le **rapport** des couleurs. Plus il insistait sur la fausse abstraction, la valeur, moins il lui devenait possible de trouver ce lieu où la trace de la main est la trace même de l'esprit en même temps que l'image du monde. Le premier état de certaines gravures en fait foi; le dessin y a encore une certaine vie sympathique qui disparait dans les états suivants. Rembrandt s'est dérobé au problème plastique essentiel; il s'en suit que nous reconnaissons une Sainte-Vierge, un Christ, soit à l'auréole, soit au sujet traité, soit à l'effet produit par un miracle sur les spectateurs. Autrement, c'est une pauvre apparence d'humanité misérable et une humanité passive. Dans une œuvre du moyen âge, au contraire, il faut le sujet pour nous empêcher de prendre un saint pour Dieu même, tant resplendit partout la vie spirituelle. Quand un artiste de cette époque, quand Michel-Ange ou le maître de la **Pieta** d'Avignon dessinent ou peignent quelque affreux pécheur ou simplement une main, un pied, le seul détail subsistant d'une peinture abîmée suffisent à exprimer une haute spiritualité parce que le problème plastique essentiel a été résolu. Dans l'art

de Rembrandt, un simple détail pris ainsi est sans signification ou n'est qu'un simple gribouillage, ou bien encore présente l'agrément d'une couleur délicate et sensuelle, mangée de lumière, et c'est tout. Il s'en suit que l'art de Rembrandt donne l'effet d'un songe théâtral très émouvant où le mystère, plus que le spirituel, est exprimé. C'est ce qui fait dire très justement à Claudel, que l'art hollandais lui paraît une « liquidation de la réalité »; le mystère s'étend comme un brouillard sur le péché, sur la personnalité, sur la connaissance même.

Sans doute, les contemporains catholiques de Rembrandt disaient beaucoup moins que lui-même, car, au moins, lui aimait le Christ. Mais il faut dire qu'ils étaient aussi éloignés que lui de la connaissance des éléments fondamentaux de la plastique. Et lui, a essayé de suppléer au manque en amplifiant le système du clair-obscur jusqu'à y sacrifier couleur et dessin, tandis qu'eux s'étaient arrêtés à un faux-semblant de style qu'avait inauguré Raphaël. Le seul artiste de ce temps qui ait eu une conception profonde de la forme est Georges de la Tour. Lui et Poussin sont d'ailleurs à l'origine de toutes les recherches de la peinture contemporaine. Poussin est plus artiste que chrétien, mais en tant qu'artistes tous deux ont vu beaucoup plus loin que Rembrandt. Nous leur appliquerons la parole de Mallarmé, qui, justement, se rapporte à notre sujet ;ce sont de ces artistes, qui, au contraire de Rembrandt, « douent d'authenticité la nature ».

La position de Cézanne est bien dépassée. Ce grand peintre était impuissant à la création des formes. Son art, très conscient de ce que l'homme ajoute à la nature (il a dit lui-même : « celui qui veut faire de l'art doit suivre Bacon ». Il a défini l'artiste « Homo additus naturæ ») ne met pas en évidence la vie de l'esprit. Elle y reste comme passive et faite pour observer, avec scrupule, en prenant soin d'éviter les fautes intellectuelles. Pour Cézanne la nature est un « spectacle » dont nous nous réjouissons, et nous essayons d'établir une « harmonie parallèle à la nature ». C'est un peu l'hallucination vraie de Taine. Mais cette expression même « l'homme ajouté à la nature » est fausse; l'esprit fait partie de la nature, l'esprit est inséparable du corps qui est pour nous un fameux morceau de nature. L'esprit agit sur la nature. Nous la faisons travailler sur un plan qui est nôtre et qui est aussi celui de Dieu; elle est un instrument de l'esprit et devient très naturellement une parabole de notre action quand au lieu de labourer et d'ensemencer, nous nous en servons pour parler du même et de l'autre, de l'un et du multiple que nous tirons d'elle. Cézanne, bien qu'il en eût le secret désir (son grand tableau des baigneuses en est la preuve), n'a jamais, sauf en quelques aquarelles, dépassé l'idée de la forme que pouvaient se faire Rubens ou Rembrandt. C'est Gauguin qui acheva l'ouvrage ;il s'est placé à ce nœud qu'est le mouvement personnel de l'artiste et le mouvement naturel. D'où ces étranges paroles d'une lettre à Monfried : « Jusqu'à présent, je n'ai rien fait de saillant; je me contente de fouiller mon moi-même et non la nature, d'apprendre un peu à dessiner, le dessin il n'y a que cela ».

Notre étude de la chaussette sur le tapis rouge, rien que par la manière nouvelle dont sont envisagés dessin et forme devient : « De l'esprit et de l'être » ou « de l'un dans le moi et le monde ». Dans de moins vulgaires sujets, comme « La création de l'homme », de Michel-Ange, ou l' « Arcarea », de Gauguin, les figures aident à qualifier ces idées simples, amplifient et précisent le sens. Gauguin disait encore : « L'art primitif procède de l'esprit et emploie la nature. L'art soi-disant raffiné procède de la sensualité et sert la nature. La nature est servante du premier et maîtresse du second. L'art comporte la philosophie comme la philosophie comporte l'art, sinon que devient la beauté ». Enfin, voici ce qu'il écrit des impressionnistes : « Ils regardent et voient harmonieusement, mais sans aucun but. Leur édifice ne fut bâti sur aucune base sérieuse fondée sur la raison des sensations perçues au moyen de la couleur. Ils cherchent autour de l'œil, et non au centre mystérieux de la pensée, et de là tombèrent dans des raisons scientifiques... Ce sont les Officiels de demain, autrement terribles que les Officiels d'hier... L'art de ces derniers a été jusqu'au bout, a produit et produira encore des chefs-d'œuvre. Tandis que les Officiels de demain sont dans une barque vacillante, mal construite et inachevée... Quand ils parlent de leur art, quel est-il? Un art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel. La Pensée n'y réside pas ».

* * *

Ces « officiels de demain », c'est nous qui en jouissons. Cet art « purement superficiel, purement matériel », c'est ce que d'aucuns appellent « art vivant ». Ils s'imaginent qu'il lutte « contre les formules, les stylisations toutes faites, si facilement exploitables par les marchands ». Peut-être oublient-ils que ce qui est exploité par les marchands c'est l'absence de méthode et de style et de métier, car ils peuvent actuellement faire passer n'importe quelle sottise. Transmettre sa pensée, c'est la formuler; c'est un grave danger, sans aucun doute, mais le moyen de faire autrement? Comment enseigner à penser, à peindre sans une méthode qui « se formule »? L'art des marchands, celui de la rue Saint-Sulpice, n'est pas dangereux si nous faisons de bonnes choses, ce qui n'est possible qu'avec un apprentissage reposant sur des idées, des principes et un enseignement. Le remplacer par l'art des marchands de la rue de La Boëtie, fondé sur la mode et la spéculation, enlève tout moyen de faire de bonnes choses à ceux qui ne sont pas des hommes de génie, capables de réinventer tout; or, cela même est plus rare qu'on ne croit, car nous voyons qu'il a fallu trois siècles et dix hommes de génie pour retrouver et faire fructifier les qualités de la forme et de la couleur que la Renaissance avait laissé perdre et qui sont le moyen le plus profond des arts plastiques. Les derniers seuls ont réussi complètement et régulièrement... sauf à le faire comprendre et à le transmettre. Pour que ce trésor se répande il faut un enseignement. On en détruit les bases par cette opposition de la sensibilité et du savoir qui n'a pas plus de réalité dans les arts que dans les autres activités de l'intelligence humaine. Prôner uniquement la sensibilité en art équivaut à cultiver ses tics, sans qu'on veuille apprendre ni à dessiner, ni à composer, ni à peindre. Or, une technique dans les Beaux-Arts, c'est une méthode intellectuelle; conduire une ébauche, ce n'est pas seulement le moyen le plus pratique pour arriver à une fin matérielle, mais établir un ordre de généralité entre les idées essentielles et celles qui en dépendent. Et qu'on ne pense pas que les quelques traits en différents sens d'une esquisse sont le prélude à l'éclatement de la sensibilité? Disons qu'ils sont bien plus sûrement la grande accolade d'un tableau synoptique. Chez les ignorants, ce peut être un simple bafouillage, c'est entendu; c'est aussi ce que nous voudrions éviter le plus vite possible à nos jeunes confrères. Sous prétexte de sensibilité, l'art contemporain se passe de technique et d'intelligence; les résultats sont très visibles : ils sont une profonde décadence et l'avortement des espoirs qu'avaient fait naître Cézanne, Gauguin et Rodin.

La réforme commencée par ces maîtres a besoin d'être continuée... mais il faut d'abord la comprendre. C'est aux artistes à s'en aviser les premiers. Les ecclésiastiques et les philosophes nous aiderons quand ils auront compris que nous travaillons comme eux à la réforme ou au perfectionnement intellectuel de nos concitoyens; c'est pour eux que cette étude a été entreprise. Quant aux critiques et aux gobe-mouches, en retard de trente ans sur la pensée des travailleurs, nous leur demandons de s'abstenir de gâter l'ouvrage de ceux-ci, c'est tout ce que nous leur demandons.

HENRI CHARLIER.

II. - L'ART CHRETIEN ET LES PROBLEMES DE L'ART

par Henri Charlier



ES artistes chrétiens ont deux problèmes à résoudre :

1° faire les plus excellentes œuvres qu'il soit possible;

2° les informer de la foi.

Ce deuxième point dépend surtout du chrétien, et de la fidélité à la grâce de Dieu. Cependant, la fin qu'on se propose — rendre manifeste la splendeur de la foi — n'est pas sans influence sur les moyens d'art employés et surtout sur leur choix, car il y a bien des degrés dans la vie psychologique et dans l'art. Mais pour choisir parmi ces moyens d'art et en user judicieusement, il faut les bien connaître ou tout au moins les étudier sérieusement. Si bien, que nous sommes toujours ramenés au premier point : la condition, non suffisante mais nécessaire, et la première, est celle de l'art lui-même.

Or, l'art contemporain est une tour de Babel où les modes changent tous les deux ou trois ans, au gré des spéculateurs et des fantaisies profitables dont ils ont l'air d'être échauffés. Et le fin du fin n'est pas de faire quelque chose qui tienne debout, mais quelque chose qui n'ait jamais été vu. L'art est une ferme modèle exploitée par les marchands, les fonctionnaires et les critiques, où les sous-produits sont ce qui rapporte le plus.

Mais les exploités, les cochons de la ferme, les artistes, pour tout dire, ne sont pas sans souffrir de ce régime. L'art souffre de la même maladie de l'esprit que tous les autres modes de connaître ou d'exprimer sa pensée; et c'est de méconnaître la nature des choses, et même de vouloir qu'il n'y ait pas de nature des choses rendant nécessaire le choix d'une méthode, ou encore de croire possible à l'esprit de forcer la nature des choses. Nous en donnons tout de suite des exemples très divers et très concordants.

Croire que tous les peuples se valent ou se vaudraient aujourd'hui alors que toute l'histoire enseigne le contraire, des Egyptiens aux Assyriens, des Grecs aux Perses, c'est méconnaître la nature des choses.

Une économie, une politique, et disons un apostolat, une vie spirituelle qui néglige les associations naturelles, famille, métier, nation, paroisse, ne peut aboutir qu'à des désordres, quels que soient les mirages idéologiques mis en avant.

Une primauté du spirituel qui négligerait la primauté de l'être, c'est-à-dire d'une nature des choses où nous sommes engagés corps et âme, aboutirait à d'effrayantes erreurs de jugement : qui veut faire l'ange fait la bête.

Croire qu'en art tous les moyens sont bons et se valent, pourvu qu'on ait du génie, aboutit à stériliser le talent.

Les peintres ont voulu que leur art fut comme ils croyaient qu'était l'architecture ou la musique, un art de signes entièrement créés par l'esprit. Ils ont méconnu la nature des choses; les formes humaines sont si heureusement employées par les arts plastiques parce qu'elles ont **un lien de nature avec l'esprit** se trouvant être, par elles-mêmes, dans le moindre mouvement du corps un **graphique** naturel des mouvements intérieurs de l'âme. Mais il faut savoir ce qui les manifeste et comment les traduire. En faire des cônes et des cylindres sous prétexte d'intellectualité, c'est prendre un schéma pour une idée, c'est détruire la continuité de la vie psychologique en même temps que la continuité de son graphique naturel. C'est vouloir forcer la nature des choses.

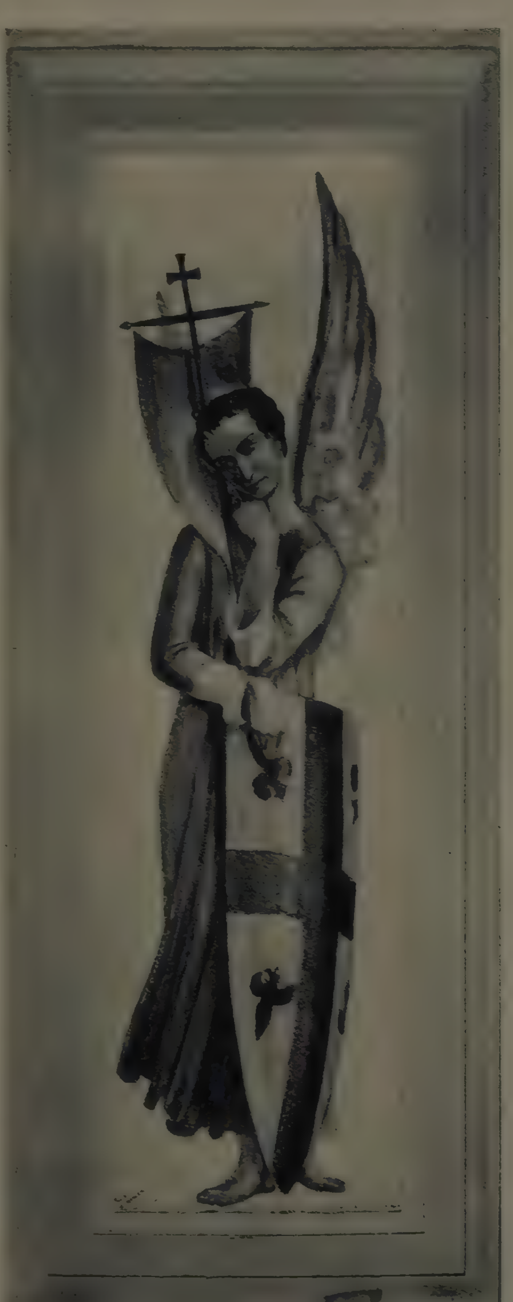


Fig. 17. — L'Ange gardien du Vénérable frère André. — Tombeau du dit frère à l'Oratoire Saint-Joseph, à Montréal (Canada),

par Henri Charlier.

D'ailleurs, il s'en faut que l'architecture ou la musique soient ce qu'en peuvent imaginer les cubistes. Elles ne sont pas plus « arbitraires » que la peinture. Une mélodie le plus évidemment inspirée tient compte de la quinte et de la sous-dominante et des accords implicites de son mode ou de son ton, alors même que la théorie physique et les accords n'étaient pas découverts.

Il y avait encore une espèce d'honneur intellectuel dans l'erreur cubiste, mais aujourd'hui, dans les arts, la maladie est actuellement très répandue sous sa forme la plus grave, à savoir qu'il n'y a pas de nature des choses à connaître; il suffit d'une sensibilité comme instinctive. Voilà quel serait l'art véritable; comme si l'art n'était pas un langage particulier qu'il faut apprendre. La sensibilité n'est pour l'art, comme pour tous les autres modes de la pensée humaine, que le moyen de connaître.

Malheureusement, les artistes chrétiens ne prennent guère de l'art moderne que ce travers. C'est, en effet, très facile, on paraît ainsi moderne à peu de frais. Un tel ne sait pas dessiner? Eh bien, c'est son originalité, et il la gâcherait s'il s'y essayait. Tel autre fait des figures en zig-zag et disloquées où il est impossible de suivre l'unité interne du mouvement? Mais c'est à cela qu'on reconnait qu'un tableau est de lui, il ne saurait y renoncer. Ce dernier peint Dieu le Père, et on ne saurait distinguer autre chose que des taches multicolores, la presqu'île de Morée divisée, par cantons. « Peut-on peindre Dieu, répondra-t-il à vos objections, je suggère quelque chose de divin, l'inachèvement est nécessaire; ce jaune, ce rose comme c'est exquis... c'est ma sensibilité, je ne veux pas savoir, je ne veux pas comprendre... » Mais si ce n'était écrit dessous, personne n'y verrait autre chose que ce que les modistes font tous les jours : un assemblage de deux couleurs agréables.



Fig. 18. — Abbaye de Saint-André-lez-Bruges (Belgique). — Peinture murale exécutée par Henri Charlier pour la chapelle du Sacré-Cœur.

Un tel art est tout prêt à s'acoquiner avec ce qu'il y a de plus décadent. La facilité y trouve son compte. On peut même y trouver des succès de salon et une bonne presse, puisque celle-ci ne peut vivre comme la mode que d'un changement perpétuel.

C'est pourquoi nous croyons utile de montrer — ce que nous avons fait dans l'article précédent — les soucis intellectuels du grand art, ceux des grands réformateurs d'il y a quarante ans; et dans celui-ci, ce qu'est devenue leur entreprise. En même temps notre position vis-à-vis de l'art contemporain.

* * *

Au moment où il fonda l' « Arche », son directeur, Maurice Storez, bien loin de faire appel « à toutes les bonnes volontés » comme on dit, choisit un petit nombre de collaborateurs, tous hommes éprouvés et de tendances communes.

Car il ne s'agissait pas d'établir une sorte de coopérative de production, où les artistes s'uniraient pour être plus forts, pour s'entr'aider, pour lutter contre les marchands qui exploitent l'art religieux. Ceci est très bien, mais si on remplace l'art des marchands (qui est fait par des artistes) par le même art dont les artistes auraient le profit à eux seuls, on aurait fait avancer peut-être la « justice sociale », ce qui est bon, mais nullement la pensée chrétienne ni la pensée tout court.

Or, l' « Arche » avait été fondée pour aider un art chrétien à se former, un art digne de celui de nos pères et qui puisse être considéré par les non chrétiens eux-mêmes comme un chaînon important de la pensée contemporaine. C'est-à-dire que l'Arche a été fondée pour servir Dieu et les hommes.

Il fallait pour cela que des artistes de différents métiers, architectes, sculpteurs, peintres s'habituassent à collaborer et à s'entretenir des conditions de leurs techniques respectives. C'est ainsi que peut se former une pensée commune, un style, présent d'une génération à ses cadets. Car le défaut principal de nos prédécesseurs était non pas le manque de talent, mais l'individualisme. Ils n'étaient que sculpteurs en ronde-bosse pour musées, que peintres en tableaux de chevalet et ignoraient les conditions plastiques qui permettent aux statues ou aux tableaux de s'adapter à une architecture.

Or, les arts se renforcent mutuellement s'ils savent s'utiliser les uns les autres, et ce qui manque à notre époque si riche, si pleine de ressources, c'est ceci : qu'elle ne laissera pas un monument comme Vézelay ou Chartres, témoins d'une pensée forte et hardie et unanime, et tel qu'en ont laissé en grand nombre des sociétés relativement pauvres comme celles du Moyen-Age. L'ambition de l' « Arche » était donc de rendre possible ce qui a été si fréquent au Moyen-Age, et d'élever des monuments où l'unité de pensée se manifestât aussi bien dans les détails et l'ornementation que dans l'ensemble, où le sculpteur ne démentit point l'architecte, où l'architecte trouvât une raison nécessaire à ses formes de fleurir en reliefs et en couleurs, l'ambition enfin de rendre la maison de Dieu le plus bel endroit de l'univers.

Situation de l'art après la dernière guerre. — Quelle était donc au moment de la fondation de l' « Arche » la situation de l'Art en FRANCE ?

L'art chrétien n'existait que par deux personnalités vigoureuses qui avaient franchement traité les sujets d'art chrétien avec les procédés de l'art moderne. Ce sont MM. Desvallières et Maurice Denis. Tous les artistes chrétiens doivent leur être reconnaissants d'avoir ouvert le chemin. L'art tout court était à un moment critique. Il n'y avait pas beaucoup plus de dix ans que Cézanne et Gauguin étaient morts. Rodin venait de mourir. Une grande époque venait de finir, un grand travail avait été fait par quelques hommes de génie et des talents supérieurs; il s'agissait d'utiliser leur enseignement pour aller plus loin sur la voie qu'ils avaient ouverte. Il eût fallu continuer leur réforme intellectuelle. C'est l'ouvrage incessant de l'humanité; mais il est particulièrement nécessaire de nos jours où la vraie culture est si rare, et après cent ans d'une déraison si générale que presque tous les grands hommes ont vécu pauvres, haïs, méprisés ou rejetés. Il faut que les élites naturelles, les autorités sociales, comme disait Le Play, soient au pouvoir pour qu'elles puissent faire une place aux hommes supérieurs. Nos élites artificielles en sont bien insoucieuses et bien incapables. Aussi nous n'avons pas vu survenir un temps d'études ambitieuses, mais une sorte de curée.

L'exploitation des maîtres. — Les artistes se sont lancés dans l'exploitation des procédés qu'avaient rénovés les maîtres de l'époque antérieure. L'art profane n'est pas moins exploité que ne l'est l'art religieux, et c'est toujours la sottise qu'on exploite. Mais tandis que les marchands d'art religieux se soumettent au goût du plus bas public et lui offrent loyalement une marchandise de bonne qualité matérielle au plus bas prix possible, les marchands d'art profane s'en prenant au bourgeois gentilhomme, se firent une loi d'offrir les œuvres les plus surprenantes au plus haut prix possible. Peu d'artistes résistèrent. Même ceux qui ont du talent n'ont pas toujours du caractère. Ils firent ce qui était demandé par les marchands, dont ils dépendaient pour le haut prix de leurs ouvrages et pour la réclame. Ils recherchèrent l'originalité avant tout; leurs prédécesseurs avaient fait une révolution par **fidélité au réel** (et dans leur idée, ils n'avaient pas pensé à être révolutionnaires, mais VRAIS tout simplement). « On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible », disait Cézanne (Lettre à Bernard, 12 mai 1904). Les nouveaux venus firent comme si ces maîtres avaient fait une révolution pour qu'on put faire ensuite tout ce qu'on voulait, c'est-à-dire n'importe quoi, pourvu que ce n'ait jamais été vu. Ils ont abouti à l'art, de ces Précieux Ridicules dont

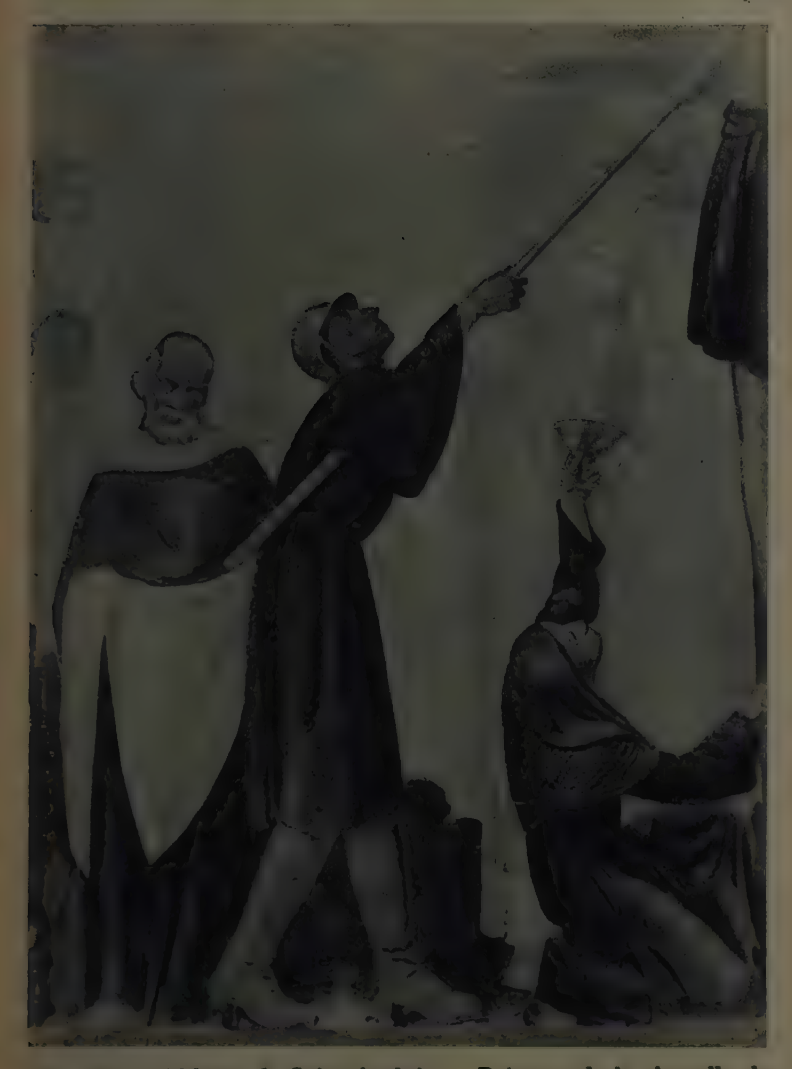


Fig. 19. — Abbaye de Saint-André. — Peinture de la chapelle du Sacré-Cœur. Le coup de lance,
par Henri Charlier.



Fig. 20. — Abbaye de Saint-André. — Peinture de la chapelle du Sacré-Cœur. Les Saintes femmes,
par Henri Charlier.



Fig. 21. — Supplication maternelle.
Peinture de Valentine Reyre (1938).

nous montrions plus haut les travers. On se rend compte des folies que peut amener un pareil état d'esprit. Il y a très peu d'hommes en état de penser par eux-mêmes d'une manière qui en vaille la peine. En art comme en philosophie. L'art intéresse tout l'esprit; l'avoir cru simple affaire de sensibilité est une cause de sa décadence en ces vingt dernières années. Or, au début du siècle les plus grands espoirs étaient possibles.

La réforme des beaux-arts à la fin du XIXᵉ siècle. — Commencée par les impressionnistes, continuée par Cézanne, par Puvis de Chavannes, elle fut complétée par Gauguin et Van Gogh d'une part et Rodin de l'autre. Elle a consisté d'abord à supprimer une erreur ou une fausse abstraction : l'équivalence de la valeur et de la couleur. Tous les tableaux depuis le 16ᵉ siècle ont une ébauche grise ou bistre qui est comme soustendue à toutes leurs couleurs, lesquelles sont simplement glacées sur un fond en camaïeu. Bien entendu on peut être coloriste avec cela ou malgré cela, et grand coloriste. Mais cela crée une confusion entre la lumière et la couleur. Cela pousse à centrer un tableau, c'est-à-dire à lui donner son unité par la lumière en emplissant d'ombre tous les coins, et non plus par la forme et la couleur.

Or, il y avait là une véritable erreur puisque la sensation donne des couleurs et des formes et non la « valeur » et qu'on introduisait dans l'esprit entre la sensation, entre la perception et la pensée une abstraction — la valeur du blanc au noir — qui risque si elle est admise comme un équivalent exact de ce qui est perçu, de fausser la pensée.Il y a là comme un divorce entre le sens et l'intelligence qui fait des artistes les plus enfoncés dans cette manière, comme Rembrandt, de douloureux pessimistes. C'est ce que nous avons expliqué dans l'article précédent.

Et les conséquences n'allaient point seulement à affaiblir la notion de ce que pouvait être l'unité colorée et un centre de couleurs mais à détruire le dessin. Dans ces masses ombreuses, la qualité de la forme se perdit, on n'envisageait même plus de quelle expression elle était susceptible, elle devint un simple support des couleurs sans autre qualité que matérielle, et la couleur étant synonyme d'un puissant effet lumineux, où se perdait le dessin, le dessin paraissait inconciliable avec la couleur.

Les impressionnistes nous débarrassèrent du clair-obscur mal compris. Cézanne réintroduisit la forme dans l'impressionnisme, mais exprimée par la couleur seulement. Pendant ce temps, Puvis de Chavannes s'efforçait de retrouver le style du dessin et d'adapter la peinture à l'architecture. Van Gogh fit alors les plus admirables portraits du siècle pour la forme comme pour la couleur. Gauguin, après un divorce de plus de deux siècles entre la couleur et le dessin, rassemblait dans son œuvre tout l'éclat et le mystère des vitraux de Chartres et la puissance expressive dans la forme de Michel-Ange et des anciens. Rodin faisait de même pour la forme pure.

La décadence contemporaine. — Qu'ont fait de tout cela nos fameux contemporains ? D'abord ils ne comprirent rien à Gauguin ni à Van Gogh, qui avaient retrouvé le sens plastique des grandes époques. Ils s'arrêtèrent à Cézanne qu'ils interprétaient comme un sensualiste, alors qu'il a dit : « Peindre ce n'est pas copier servilement : c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi en les développant suivant une logique neuve et originale ». Ou bien ils en firent un abstracteur de quintessence, alors qu'il avait écrit : « Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends ». Cézanne fut toujours un impuissant quand il s'agissait de la figure. Il travailla de nombreuses années à son grand tableau des baigneuses, sans pouvoir le pousser

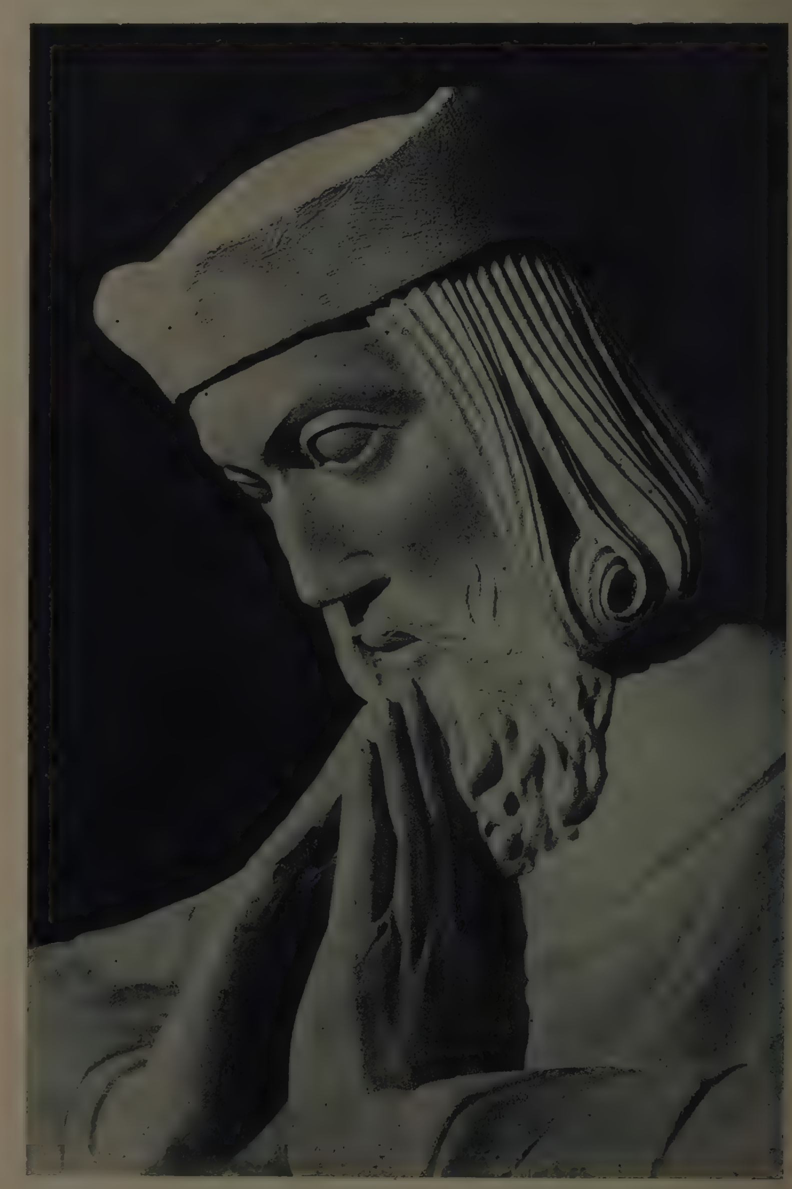


Fig. 22. — Le Christ-Roi (détail),
par Henri Charlier.

au delà de l'ébauche. « Le contour me fuit », disait-il. Et ce tableau tout en lignes et d'ailleurs admirable par sa composition, témoigne du désir qu'il aurait eu de faire de grandes compositions avec figures, et de l'impuissance où il était de concevoir habituellement sous cette forme. Et pourtant il avouait : « l'aboutissant de l'art, c'est la figure ». Bien entendu ce furent ses figures, presque toujours grossières qu'on imita et qu'on vanta.

Il avait écrit : « Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre, il faut apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire ce qu'on voudra ». C'était un conseil pour l'étude, ils en firent un principe. Ils se mirent à découper toutes les formes en cubes et en cylindres. **Le lien et la suite des formes se trouvaient ainsi supprimés,** c'est-à-dire la **possibilité de suggérer plastiquement quelque chose du mouvement et de la durée.** La cubisme est une revanche du matérialisme.

Cézanne avait écrit : « l'aboutissant de l'art, c'est la figure ». Ils prônèrent un art dont tout sujet fut absent, et où la figure humaine, quand elle y paraît, fut traitée comme une bûche ou une étoffe. Or, on peut faire un chef-d'œuvre avec trois pommes sur une assiette, mais on ne saurait s'en satisfaire, parce que la couleur reste dans l'instantané et c'est la forme qui l'emplit de durée; mais les qualités de la durée qu'elle peut suggérer sont, d'autant plus variées et délicates que cette forme est davantage douée d'un mouvement personnel intérieur. Il est certain que la figure humaine répond mieux que toute autre forme à ces besoins de l'art; elle est



Fig. 24. — Station du Chemin de la Croix : Jésus rencontre sa Sainte Mère. Peinture à la cire pour l'église Saint-Louis, à Grenoble, par Valentine Reyre.



Fig. 23. — Le Christ-Roi, par Henri Charlier.

plus capable de suggérer par le seul mouvement des formes et sans même tenir compte de ce que le vulgaire appelle l' « expression » les délicatesses de l'âme. Mais pour cela il faut dessiner, ce qu'on évite sous tous les prétextes possibles.

Or, depuis le 16ᵉ siècle, le dessin était devenu lui aussi une abstraction, étudiée à part de la couleur, et soigneusement dépouillée de la spontanéité qui lui donne la vie. Il était étudié ou pour son exactitude matérielle ou pour son élégance de paraphe ou comme support obligatoire mais accessoire de la lumière et non pour sa qualité expressive. Il se surajoutait pour ainsi dire à la composition et à la couleur. En faisant remarquer et en pratiquant eux-mêmes cette vérité que pour un peintre le dessin est encore de la couleur, les grands artistes de la fin du 19ᵉ siècle avaient refait l'unité des deux moyens d'expression essentiels des arts plastiques, unité détruite à la Renaissance et ils avaient rendu possible un très grand art. Van Gogh, Gauguin et Rodin furent de très grands dessinateurs et ils ont été trahis par ceux qui se donnent pour leurs successeurs.

Or, cette qualité expressive de la forme plastique pure, aussi nécessaire à la peinture qu'aux autres arts, est essentielle à l'architecture.

L'architecture. — Celle-ci ne subit pas comme les autres arts les effets de la spéculation : les monuments ne se revendent guère, mais le snobisme la touche aussi. Elle avait au début du siècle, produit moins d'œuvres d'une qualité supérieure que la peinture et la sculpture n'avaient fait; un architecte n'a que peu d'occasions de faire des expériences. Pourtant l'architecture avait lentement élaboré un programme. Elle s'était débarrassée au cours du 19ᵉ siècle des formes classiques. L'étude des formes du Moyen-Age avait appris que le style ne dépendait point de telle espèce d'ornement, mais d'une logique des formes d'après le programme de l'édifice et les procédés de construction. L'erreur même du style « 1900 » avait servi. Restait à remplir les formes de pensée. L'architecture en était au moment de produire de belles œuvres si Dieu donnait les hommes; car un bâtiment traduit l'idée que l'esprit de l'homme se fait de ses besoins et il ne suffit pas d'être un excellent ingénieur en bâtiment



Fig. 25. — Parure d'autel pour l'église d'Audincourt, par Henri Charlier.

comme l'est M. Perret. Or, l' « Arche » s'honore de compter parmi ses membres deux des architectes qui ont le plus fait pour l'avancement de l'art. Dom Bellot dès 1910 avait construit l'abbaye de Quarr dans l'île de Wight où étaient amorcées tant d'heureuses trouvailles constructives jointes à une idée forte et simple de la vie spirituelle. Droz construisait en 1914 l'église Saint-Louis de Vincennes qui est une des plus belles et reste une des plus originales de toutes celles qui ont été construites depuis lors dans la région parisienne. Dom Bellot a depuis construit vingt églises à l'étranger et en province avec le même succès artistique et pratique. Il semblerait que lui-même et Droz et leurs autres confrères eussent pu faire école, et que ce soit le point de départ d'un style.

C'était compter sans le snobisme et le matérialisme pratique de notre temps. On rechercha là aussi l'originalité à tout prix. On compta pour l'obtenir sur un matériau nouveau, excellent certes, le ciment armé, mais dont l'emploi ne saurait constituer un style, car, le style dépend de l'esprit. Le ciment armé est même moins capable que tout autre d'être la condition d'un style, car on peut faire avec lui tout ce qu'on veut, même l'absurde. Il excita l'enthousiasme parce qu'il permet d'être original à peu de frais, sans qu'il y eut ni raison ni intérêt, ni nécessité de l'être, sans qu'on y dépensât aucun esprit. Un de nos camarades s'est entendu dire par un des plus connus de ces grands penseurs : « Comment vous couvrez votre église avec de la tuile ? — Ça n'est pas moderne ! » Tel est l'état d'esprit; comme si la tuile (et la pierre) qui a couronné des bâtiments aussi différends que ceux des Chinois, des Grecs, des Romains; sans compter les nôtres, pouvait empêcher un style d'être lui-même. En réalité nos contemporains sont malades. Ils veulent s'évader des conditions de l'esprit humain, comme certains cubistes, ou chercher dans la matière ce qui dépend de l'esprit.

Quant aux chrétiens, ils croient être plus « à la page » en collaborant avec Blum ou en imitant Picasso, c'est-à-dire en s'engageant sur toutes les planches pourries repeintes au goût du jour, et thésaurisant la monnaie divisionnaire la plus récente. Ils se croient ainsi dispensés de penser.

Réforme des techniques. — Notre désir est donc de conserver et d'approfondir les acquisitions de la pensée contemporaine en fait d'art. D'ailleurs les grands artistes de la fin du 19e siècle, tout occupés de retrouver les bases des arts plastiques avaient conservé les techniques qu'ils avaient reçues et avec lesquelles ils avaient fait leur apprentissage. Ils avaient en quelque sorte forcé ces techniques, inventées pour dire ce contre quoi ils réagissaient, la forme photographique et le clair-obscur pris pour la couleur. Ces techniques sont la peinture à l'huile, le modelage et... l'architecture au tire-ligne. La qualité de tension du mouvement qui est le point de contact essentiel de l'esprit et du monde dans les arts plastiques, n'est traduisible qu'avec une extrême difficulté dans la peinture à l'huile; de même dans la terre, si bien que Rodin, pour la garder, ne faisait plus que des improvisations et des morceaux, car il faut une matière dure pour chercher cette qualité en quelque sorte à loisir. Toute réforme, mathématique, scientifique, poétique ou musicale comporte nécessairement une technique nouvelle ou renouvelée, car une technique n'est pas autre chose qu'un certain moyen que prend l'esprit pour tirer de la matière ce qu'il cherche.

Or, notre confrère Dom Bellot a renouvelé complètement la théorie et la pratique des proportions architecturales, ce



Fig. 26. — Calice argent, nœud ivoire, par André Rivir et Fernand Py.



Fig. 27. — Calice et patène, argent-doré et ivoire.
par H. Charlier, A. Rivir, Fr. Robert.



Fig. 28. — Croix pectorale,
par H. Charlier, A. Rivir, Fr. Robert.

qui est la plus importante réforme qu'on ait faite en architecture depuis la Renaissance, et qui seule permet un renouvellement profond du style. Nous-mêmes avons montré la nécessité pratique de la taille directe en sculpture, des peintures non huileuses pour des raisons prises aux fondements même de l'expression plastique. Le vitrail enfin et la broderie même ont été pénétrés d'un nouvel esprit. Tout cela contre les archéologues ou les copistes du passé, mais aussi contre ceux qui exploitent les nouveautés par intérêt ou par sottise sans comprendre que l'esprit humain ne change pas et que l'art est un langage qui suit les lois de l'esprit humain, même quand il innove. Mieux que cela : il est vraiment grand et fort et neuf, lorsqu'il jette une lumière nouvelle sur les profondeurs et les directions éternelles de l'esprit humain.

Les catholiques et l'art moderne. — Les catholiques éclairés ont fait confiance à l'art chrétien moderne; ils se rendent compte qu'on ne saurait rejeter en dehors de l'église un des langages les plus élevés de la pensée. Les plus perspicaces pouvaient même se rendre compte que la réforme des beaux-arts entreprise à la fin du 19e siècle allait dans le bon sens, c'est-à-dire qu'elle détachait l'art de l'anecdote, de la distraction, du plaisir facile, de l'imitation, pour le ramener à son fondement, à l'expression de l'esprit. Pourquoi faut-il que tant de catholiques pris par l'esprit du monde ne demandent à l'art que d'être une mode plaisante?

La méconnaissance de la nature des choses dont nous parlions au début de cet article leur empêche de voir qu'on n'a rien gagné pour Dieu quand on a poussé des païens reconnus à faire (pour de l'argent) un tableau ou une sculpture païenne sur un sujet religieux. Car la foi est un don de Dieu. A tous ceux qui ont reçu quelque grâce de cet ordre, si loin qu'ils soient, de si loin qu'ils viennent, il n'y a que la vérité qui leur soit un secours et non les compliments où l'on minimise les exigences les plus simples de la foi.

***

Nous prions tous ceux qu'intéressent ces questions de réfléchir à la gravité du problème; c'est l'avenir de la pensée qui est en jeu. On ne saurait trop étudier ni avec trop de méthode pour permettre à l'inspiration de trouver un moyen d'expression digne des grandes choses que Dieu nous a confiées. Or, sous prétexte d'art vivant on prône les essais informes, les balbutiements, les roublardises des paresseux ou des ignorants.

On s'étonnera peut-être que nous continuions à nous préoccuper de ces questions en temps de guerre. Mais s'appliquer à bien penser est en tous temps le premier devoir de l'homme. Si nous sommes acculés à une terrible épreuve, c'est qu'on a pendant ces vingt ans mal pensé. Chez les catholiques comme ailleurs, et ils ont moins d'excuses que les autres. La nature du spirituel n'est pas d'être contre la nature des choses. Ce n'est pas de la charité que céder aux erreurs ou avoir l'air de les admettre dans un but d'apostolat. Il est impossible de faire quelque bien spirituel durable en laissant aux esprits de mauvaises méthodes d'ordre naturel. Ce n'est pas en composant avec la bassesse intellectuelle et morale de l'art moderne, en adoptant sa théorie du pur instinct, qu'on pourra convertir les artistes païens, ni instaurer un art chrétien.

Il y a vingt ans, lorsque après cinq ans de guerre nous fûmes rendus à la vie civile, nous trouvâmes en place de furieux arrivistes et les erreurs profitables bien installées par eux. Alors « Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudinem quoniam vidi iniquitatem et contradictionem in civitate », pensant que l'essentiel était de produire. Mais aujourd'hui nous voulons autant qu'il est en nous, éviter à nos jeunes confrères qui sont aux armées les erreurs et les incertitudes qui les guettent même chez les chrétiens. Nous voulons leur éviter de se trouver décontenancés à leur retour devant l'arrivisme sans doctrine, la présomption sans savoir et la mode prise pour l'invention. Qu'ils reviennent aux maîtres, et que d'abord ils les reconnaissent; qu'ils soient capables de se dire à eux-mêmes les douces paroles de Van Gogh : « Et dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique. Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec ce je ne sais quoi d'éternel dont autrefois le nimbe était le symbole ». Qu'ils apprennent aussi du même artiste par quel dur travail, au moyen de quels renoncements s'acquièrent la connaissance des profondeurs de la pensée et de l'art, la maîtrise dans le métier : « J'espère bien que plus je deviens dissipé, malade, cruche cassée, plus moi aussi je deviens artiste, créateur, dans cette grande renaissance de l'art dont nous parlons... Cet art éternellement existant, et cette renaissance, ce rejeton vert sorti des racines du vieux tronc coupé, ce sont des choses si spirituelles, qu'une certaine mélancolie nous demeure en songeant qu'à moins de frais on aurait pu faire de la vie, au lieu de faire de l'art ».

Et nous, autant qu'il est en nous, nous continuerons, comme le demande Claudel, « une main sur le livre des livres et l'autre sur l'univers, la grande enquête symbolique qui fut pendant douze siècles l'occupation des Pères de la Foi et de l'Art ».

Henri CHARLIER.

Sommaire de ce n° 57

Conditions d'abonnement

S'adresser à l'Apostolat Liturgique de l'Abbaye de Saint-André-lez-Bruges (Belgique).

***

ABONNEMENT : Belgique : **30** francs belges.
France : **30** francs français.
Autres pays : **8 belgas.**

***

On s'abonne par virement à notre compte chèques postaux : Apostolat Liturgique de l'Abbaye de Saint-André-lez-Bruges :

ou par mandat international ou par chèque sur une Banque belge

Paris : N° 241.21. — Bruxelles : N° 965.54.



Fig. 29. — Chapelle du Monastère d'Ambositra (Madagascar). Chœur des fidèles.
Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.



Fig. 30. — Monastère d'Ambositra (Madagascar) fondé par les Bénédictines Missionnaires de Vanves. — Fontaine claustrale.
Architecte : Dom Paul Bellot, O. S. B.



Imprimatur :
Mechliniæ, die 15 Martii 1940.
† Fr. Jos. Carton de Wiart, vic. gén.

S. A. R.
Place de la Vaillance, 18, Bruxelles.
(Belgique)

Imprimi potest :
Abbatiæ Sti Andreæ
Theodorus Abbas.

